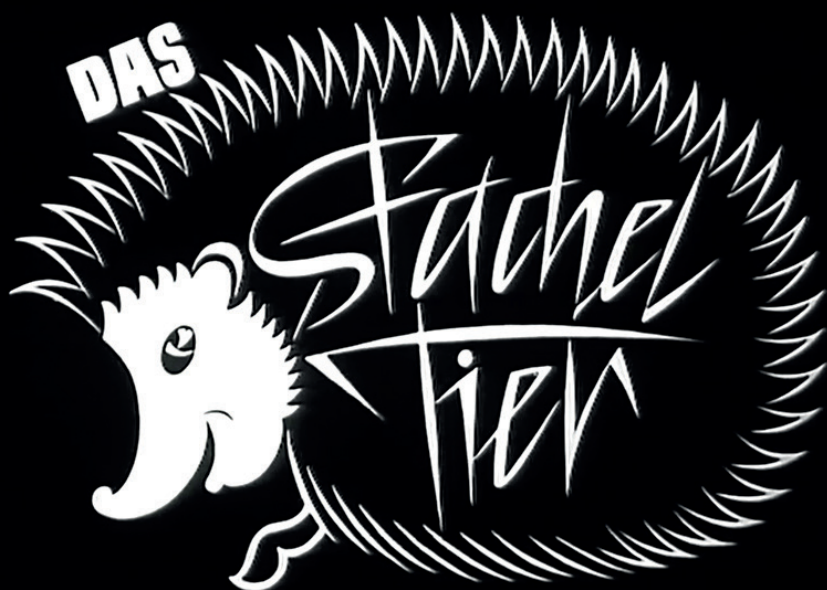


Thomas Stegmaier

DIE
DEFA-KURZFILMREIHE
,DAS STACHELTIER‘



Königshausen & Neumann

Thomas Stegmaier

—

Die DEFA-Kurzfilmreihe
,Das Stacheltier'

FILM – MEDIUM – DISKURS

herausgegeben von

Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus

Band 129

Thomas Stegmaier

Die DEFA-Kurzfilmreihe
,Das Stacheltier‘

Inszenierung, Funktion und Grenzen
sozialistischer Satire

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur.

BUNDESSTIFTUNG
AUFARBEITUNG 

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 739 (zugl.: Diss. Universität Passau)

© 2026

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7
D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: © DEFA-Stiftung

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9592-4
eISBN 978-3-8260-9593-1

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

1	Was ist das <i>Stacheltier</i> ?	9
1.1	Die DEFA und das <i>Stacheltier</i>	10
1.2	Methodik	21
1.3	Forschungslage	29
2	Historischer Abriss zur Theorie der Satire und deren Gestaltungsmittel	35
2.1	Satirekonzepte von der Aufklärung bis zur NS-Zeit	42
2.2	Satiretheorie in der SBZ/DDR: Anforderungen und Umsetzung	55
3	Grenzziehungen und Belehrungen: Die frühen Jahre des <i>Stacheltiers</i> (1953–1955)	77
3.1	Ideologische Auslotungen: Der Westen als das ›Andere‹	82
3.1.1	Raumstrukturen westkritischer Folgen	84
3.1.2	Universale versus wertgebundene West-Kritik	92
3.1.3	Beziehungsgefüge zwischen west- und ostdeutschen Figuren	102
3.2	Kritik am Sozialismus: Möglichkeiten und Ausprägungen	105
3.2.1	Der Satirefilm zwischen Duldung und Sanktionierung	106
3.2.2	Formen der Sanktionierung normativer Abweichungen	113
3.2.3	Moralische Belehrungen im Wirtschafts- und Arbeitsdiskurs	123
3.3	Gesellschaftliche Rollenbilder im frühen <i>Stacheltier</i>	130
3.3.1	Die Konstruktion von ›Geschlecht‹ und ›Generation‹	131
3.3.2	Der Diskurs ›Kunst und Kultur‹	137
3.4	Resümee	144
4	Nach außen offensiver, nach innen milder: Das <i>Stacheltier</i> in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre	149
4.1	Das bekämpfte System: Die Bundesrepublik zwischen (Neo-)Faschismus und NATO	153
4.1.1	Sozialismusfeindliche Ideologeme als westdeutsche Leitparadigmen	155
4.1.2	Der kommunistische Trickster im Westen: Die <i>Jupp</i> -Folgen	166

4.2	Was den Fortschritt hemmt: Die satirische Verhandlung von Aufbau in Arbeit und Gesellschaft.....	179
4.2.1	Dichotome Arbeitswelten zwischen Neuerer und Bürokraten....	181
4.2.2	Modellierungen des sozialistischen Alltags	191
4.3	Resümee	202
5	Die Grenzen der Kritik: Das <i>Stacheltier</i> 1960–1963.....	207
5.1	Zum Umgang mit westkritischen Themen in den frühen 1960er-Jahren.....	209
5.1.1	Die vollzogene Abgrenzung: Verdichtung und Pauschalisierung westkritischer Semantiken	212
5.1.2	Die Kulmination der West-Kritik: Die Werbefilm-Kompilation <i>Was darf's denn sein?</i> (1963)	225
5.1.3	Unter dem Radar: Zensierte und verbotene Folgen gegen den Westen ab 1960	231
5.2	Satire im ideologischen Vakuum: Kritik am eigenen System ab 1960	237
5.2.1	Zum satirischen Umgang mit Geschlechterkonzepten und Generationenkonflikten.....	239
5.2.2	<i>Produktion geht vor ...</i> : Der Bezug von ›Ideologie‹ und ›Generation‹.....	248
5.3	Der Stellenwert von Satire und Agitation im späten <i>Stacheltier</i> ...	258
5.4	Resümee	261
6	Das Ende des <i>Stacheltiers</i>	267
6.1	Gezähmte Stacheln: Paradigmen der letzten Produktionen	268
6.2	Transformation der Reihe: Von der KAG <i>Stacheltier</i> zur KAG <i>Johannisthal</i>	276
6.3	Kritik versus Zensur: Das 11. Plenum des ZK der SED 1965	281
6.4	Wie geht es weiter? Die Nachfolgereihe <i>Tobias Bremser</i>	291
	Anhang.....	295
	Filmografie.....	295
	Literaturverzeichnis.....	305
	Online-Quellen	317
	Archivquellen.....	320
	Abbildungsverzeichnis	327

Danksagung

Für die Unterstützung während der Arbeit an meiner Dissertation möchte ich herzlich danken:

Den Betreuern meiner Arbeit, insbesondere meinem Erstbetreuer Prof. Dr. Dennis Gräf, der mich durch seine Vorlesungen und Hauptseminare nicht nur an die Medien- und Literaturwissenschaft herangeführt hat, sondern insbesondere mein Interesse für die deutsche Filmgeschichte weckte. Seine Ideen und Ratschläge halfen mir dabei, fokussiert zu bleiben und durch seine Förderung und Unterstützung war es mir möglich, wichtige Erfahrungen im wissenschaftlichen Kontext zu sammeln.

Meiner Frau Kristina für ihre stetige Unterstützung und ihren Rückhalt in allen Phasen der Promotion, ihr Verständnis für mein Dissertationsprojekt und ihren unerschöpflichen Optimismus, der mich immer wieder aufs Neue motiviert und durch schwierige Phasen getragen hat.

Meiner Familie, insbesondere meinen Eltern und meinem Bruder, die mir schon immer in jeder Hinsicht eine große Stütze waren und mir sowohl mit Unterstützung als auch mit Ablenkung zur Seite standen. Ohne sie wäre mein akademischer Weg nicht möglich gewesen.

Der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, die mich als Stipendiengeber finanziell unterstützt hat und mir ein fachliches Netzwerk bot. Speziell danke ich dem Fachbereich Wissenschaft, der durch regelmäßige Kolloquien und Workshops zur wissenschaftlichen Entwicklung der Arbeit sowie zu Austausch und neuen Perspektiven beigetragen hat. Mein Dank gilt auch meinen Kolleginnen und Kollegen im Stipendienprogramm, deren Feedback mir stets weiterhalf.

Außerdem danke ich dem Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde, der DEFA-Stiftung und Progress Film, die mir die Recherchen und Sichtungen für diese Studie ermöglichten.

1 Was ist das *Stacheltier*?

Das *Stacheltier* ist eine satirische Kurzfilmreihe, die von 1953–1964 von der DEFA (Deutsche Film AG) produziert und vorwiegend im Kinovorprogramm ausgestrahlt wird. Im Laufe der 1950er-Jahre entwickelt sich die Reihe zu einem populären Medium in der DDR, das neben politischen und wirtschaftlichen Themen häufig auch Situationen aus dem sozialistischen Alltag inszeniert. Während der elfjährigen Produktionsphase entstehen über 250 Sujets, von denen eine Vielzahl an Folgen entweder verboten, gekürzt, umgearbeitet oder die Produktion nicht begonnen wird, da die Treatments und Drehbücher bereits vorab abgelehnt werden.¹ Für diese Maßnahmen sind staatliche Stellen, etwa das Ministerium für Kultur, das Staatliche Komitee für Filmwesen und die Hauptverwaltung Film (HV Film) verantwortlich. Als der SED direkt unterstehende staatliche Organe müssen sie die Parteidirektiven umsetzen und den ideologischen Kurs des Regimes in den Medien der Republik manifestieren. Daraus resultiert die Frage, wie es in einer repressiven sozialistischen Diktatur zu einem satirischen Massenmedium kommen kann. Es liegt die These nahe, dass Satire – als kritische Kunstform, die sich vor allem gegen die politische Führung einer Gesellschaft richtet – in der DDR keinen Platz hat. Diese Annahme trifft auf die DDR jedoch nicht zu, denn die Satirelandschaft der Republik ist über 40 Jahre lang ebenso lebendig wie vielfältig.² Dennoch haben die Satireschaffenden eine diffizile Stellung, da sie sich mit jeder satirisch-kritischen Äußerung auf einer Gratwanderung zwischen konstruktiver Kritik und Grenzüberschreitung befinden. Der Status, die Relevanz und die Popularität von Satire sind in hohem Maße zeitabhängig und unterliegen stets einem expliziten Aktualitätsbezug. Satire soll – wie in Kapitel 2.2 erläutert wird – ein legitimer Teil der Kunstszene sein und wird deshalb von Politik und Gesellschaft gleichermaßen gefordert. In der gegenwärtigen Forschung ist die *Stacheltier*-Reihe kaum Untersuchungsgegenstand. Signifikanterweise besteht über 70 Jahre nach dem Ende der Reihe keine medi-

¹ Die genaue Anzahl von *Stacheltier*-Sujets ist deshalb schwer festzulegen. Schulz (2000) führt in seiner *Stacheltier*-Filmografie insgesamt 258 Folgen auf, allerdings kommt eine lose Zahl von nicht umgesetzten Ideen hinzu, die dem Aktenbestand im Bundesarchiv zu entnehmen sind, sowie die Abzüge, die durch nicht zugelassene Folgen entstehen. Ausgehend von einem 20–25 Folgen-Soll pro Jahr – das gerade im ersten und in den letzten Produktionsjahren nicht eingehalten werden kann – kann aber von einem Produktionsumfang von bis zu 270 Sujets ausgegangen werden.

² Neben dem Filmwesen spielen vor allem die Magazinpresse und die Kabarettszene in der Satirelandschaft der DDR eine entscheidende Rolle, die neben professionellen Ensembles auch Laiengruppen und Studentenkabarett umfasst.

enanalytische Monografie, welche die Inszenierungsstrategien, Paradigmen, Diskurse und institutionellen Strukturen der Produktionsgruppe aufarbeitet. Diese Leerstelle innerhalb der DEFA-Forschung dient der vorliegenden Studie zum Anlass einer umfassenden Bearbeitung des *Stacheltier*-Korpus.³

1.1 Die DEFA und das *Stacheltier*

Die DEFA ist das einzige Filmunternehmen der DDR und hat ihren Hauptsitz in Potsdam-Babelsberg.⁴ Aufgrund des zentralistischen Systems der Republik untersteht sie der Entscheidungsgewalt der SED. Die Anfänge der DEFA liegen im Jahr 1946, als sie auf Anweisung der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) gegründet wird (vgl. Heimann 1994: 50). Die primäre Abhängigkeit von den sowjetischen Besatzern äußert sich in der Erteilung von Produktionslizenzen und in der Vorgabe der Inhalte und der kulturpolitischen Aufgaben, welche die DEFA-Filme zu erfüllen haben (vgl. ebd.: 50f.).⁵ So wird der DEFA bereits in ihren Anfangsjahren eine Erziehungsaufgabe auferlegt und die Produktionen sind zumeist an die Vorgaben und Einflüsse der Funktionäre von SED und SMAD gebunden (vgl. ebd.: 58). Anfang der 1950er-Jahre verändert sich die Unternehmensstruktur der DEFA. Bis 1952 sind die Filmgattungen in Abteilungen aufgeteilt, es handelt sich mithin um einen einheitlichen Filmbetrieb (vgl. Jordan 2008: 116). Ab 1952 wird das Filmwesen neu organisiert und die DEFA in die Studios Spielfilm, Kurzfilm/Populärwissenschaftlicher Film, Wochenschau/Dokumentarfilm, Synchronisation und Trickfilm untergliedert (vgl. ebd.).

³ Zur bisherigen Forschung zum *Stacheltier* siehe Kapitel 1.3.

⁴ Dennoch gibt es auch außerhalb der DEFA Filmproduktionen, etwa durch die DEWAG (Deutsche Werbe- und Anzeiengesellschaft), die NVA (Nationale Volksarmee) oder im Amateurfilm-Bereich (vgl. Steinle 2010: 187 und Schulz 2001: 191f.). DEFA-Produktionen haben aber eine erheblich größere Breitenwirkung als Amateur-Produktionen, weshalb diese massenmedial nicht partizipieren können. Abgesehen davon existieren noch Filmproduktionsbetriebe, die unter speziellen Eigentums- und Organisationsformen Filme produzieren; dazu zählen neben selbstständigen und unselbstständigen Produktionen sowie einigen Filmdokumentationen auch Amateurfilme, welche ebenfalls mit der DEFA in Verbindung stehen (vgl. Jordan 2008: 116).

⁵ Wie Heimann (vgl. ebd.: 46) berichtet, gibt es bereits in den vierziger Jahren unmittelbar nach dem Krieg Kunstzensuren durch die Besatzungsmächte. Sowohl die SMAD als auch die westlichen Alliierten üben in den Jahren ab 1945 eine Vor- und Nachzensur aus. Obwohl die SED bis 1947 nicht an der Zensur beteiligt ist, arbeitet sie ab 1948 nach sowjetischem Vorbild (vgl. ebd.).

Neben der Produktion von Spielfilmen für Kinos werden von der DEFA ab Juni 1952 auch erste Fernsehsendungen ausgestrahlt, bis schließlich ab 3. Januar 1956 die offizielle und permanente Übertragung des Deutschen Fernsehfunks startet (vgl. Beutelschmidt 2009: 19f.). In diesen Jahren ist die Filmproduktion mit multiplen Problemstellungen konfrontiert. Die Parteiführung der SED fordert, unter Anweisung der Parteiführung der KPdSU, die Einhaltung der kulturpolitischen Linie, welche einerseits zur Entnazifizierung beitragen und sich andererseits von Formalismus und damit vom westlichen, kapitalistisch-marktwirtschaftlich orientierten Kunstideal lösen soll, um dem Anspruch des sozialistischen Realismus gerecht zu werden. Als Resultat dieser Forderungen ist ein bedeutender Rückgang der fertiggestellten Filmwerke zu verzeichnen, unter anderem aufgrund der fortschreitenden Vor- und Nachzensur vieler Projekte, der falschen Personalwahl und der ideologisch eng gesteckten Vorgaben (vgl. Heimann 1994: 130). Die Konsequenzen hieraus zeigen sich insbesondere in den Jahren 1950 bis 1953, als die geplanten Produktionsumfänge nicht mehr erreicht werden können (vgl. ebd.).

Angesichts der prekären Lage des DDR-Kinos plant die DEFA den Dreh von Unterhaltungsfilmern mit satirischem Charakter, die bei geringem Budget auf große Resonanz beim Publikum treffen sollen. In diesem Kontext werden für die Produktion eine geringe Menge an Requisiten sowie kurze Filmlängen gewählt, um zusätzlich eine Eignung für das Vorprogramm der Kinos zu erzielen (vgl. Klötzer 2006: 33f.). Durch die Gründung des *Stacheltiers* im Jahr 1953 entsteht eine neue Sparte in der DEFA: der satirische Kurzfilm. Anfang des Jahres 1953 kommt es zu ersten Gesprächen zwischen Regisseur Richard Groschopp und Sepp Schwab⁶ über eine humoristisch-satirische Kurzfilmreihe. Im Februar 1953 beginnt dann unter der Leitung von Groschopp die Produktion erster Sujets unter dem Namen ‚Stacheltier‘. Groschopp wird im Laufe der folgenden Jahre zum sogenannten ‚Vater des Stacheltiers‘ und führt bei insgesamt 51 Folgen Regie (vgl. Knopfe 1996: 297). Als Leiter der im Februar 1953 neu gegründeten Arbeitsgruppe ‚Satirischer Kurzfilm‘⁷ fungiert von Mai 1953 bis 1962 Georg Honigmann.⁸

⁶ Schwab ist zu diesem Zeitpunkt Leiter des Staatlichen Komitees für Filmwesen.

⁷ Die Gruppe wechselt häufig ihren Namen: Bis Ende 1954 Arbeitsgruppe ‚Satirischer Kurzfilm‘, dann bis 1960 Produktionsgruppe ‚Stacheltier‘ und anschließend bis 1964 KAG ‚Stacheltier‘ (vgl. Schulz 2000: 3ff.).

⁸ Honigmann leitet die Produktion bis 1962, zuvor arbeitet er bereits in den Chefredaktionen der *Berliner Zeitung* und der *BZ am Abend* und anschließend fungiert er bis 1968 als Direktor der *Distel* (<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/georg-friedrich-wolfgang-honigmann>).

Bereits von Anfang an wird aber auch das Potenzial dieser Filme zur Agitation und Propaganda erkannt, wie aus den ‚Vorschlägen des Kollektivs zur Lösung der organisatorischen und künstlerischen Voraussetzungen des satirisch-humoristischen Kurzfilms‘ hervorgeht:

Die politische Notwendigkeit der Produktion satirisch-humoristischer Kurzfilme ist anerkannt. In der Satire sehen die maßgebenden Genossen eine scharfe Waffe im Kampf des Neuen gegen das Absterbende, Feindliche, Mangelhafte, Lasterhafte. Von dem satirischen Kurzfilm ist dabei eine besondere Breitenwirkung auf die Bewusstseinsbildung zu erwarten. Tatsächlich haben die ersten Probevorführungen in der Öffentlichkeit eine sehr bereitwillige Aufnahme gefunden. [...] Eine der wichtigsten Voraussetzungen der Produktion ist die Wahrung der Aktualität. Bereits die ersten Versuchssujets beweisen, wie schnell ein Stoff seinen unmittelbaren Bezug verlieren kann. Die Produktion muss daher einer besonders beweglichen und elastischen Produktionsgattung angeschlossen sein. (BArch, DR 1/4174, Bl. 90)

Diese Stellungnahme verdeutlicht, wie programmatisch die *Stacheltier*-Reihe bereits zu Beginn ist. Mit militärischem Vokabular entschließen sich Produktionsleiter Georg Honigmann und Richard Groschopp dazu, die Satirefilme als Mittel der Erziehung zu verwenden, anstatt diese nur zu Unterhaltungszwecken zu produzieren. Dafür erfolgt eine strukturelle wie inhaltliche Orientierung an bereits bestehenden medialen Formaten der DDR: Konkrete Vorbilder sind der *Augenzeuge*, der in den Nachkriegsjahren für die Wochenschau produziert wird, die Zeitschrift *Frischer Wind*, aus der später der *Eulenspiegel* entsteht, und die Berliner Kabarett-Formation *Distel* (vgl. Schulz 2000: 3). Die Ähnlichkeit zum Kabarett scheint dabei die Relevanteste zu sein:

Vom Genre her ist der satirisch-humoristische Kurzfilm dem Kabarett nahe verwandt; literarisch steht er der Glosse, der Marginalie, der Anekdote am nächsten. In jedem Falle aber sollten wir uns vor intellektuellen Spielereien hüten und als Grundbedingung für jedes ‚Stacheltier‘ aufstellen: Klare Aussage, Lakonismus, Volkstümlichkeit. (Honigmann 1959: 165)

Zwischen dem *Stacheltier* und der *Distel* besteht eine enge Verbindung: Es gibt diverse Kooperationen, etwa in der Folge Nr. 97, *Nicht kleinzukriegen* (Ernst Kahler, 1957), in deren Abspann steht: „Nach einer Groteske aus dem 8. Programm des Berliner Kabarett ‚Die Distel‘“. Auch der darauffolgende Film Nr. 98, *Hausbeleuchtung* (Ernst Kahler/Heinz Thiel, 1957) stellt eine solche Kooperation dar. In dieser Folge macht eine Frau auf einer Theaterbühne intradiegetisch darauf aufmerksam, dass es sich bei dem vorliegenden Sujet um ein Original der *Distel* handelt. Des Weiteren beruht Folge Nr. 144 aus dem Jahr 1958 mit dem Titel *Bitte recht freund-*

lich (Wolfgang E. Struck) auf einem Teil des 12. *Distel*-Programms. Weiterhin beruht die Folge *Wir kennen uns doch* (Heinz Thiel, 1960) auf dem *Distel*-Sketch *Alte Bekannte* und zudem ist die Folge *Der Herr Direktor* (Robert Trösch) von 1961 eine ursprüngliche *Distel*-Aufführung. Außerdem stützt sich die Folge *Die Autorenstunde* (Erich Brehm) von 1962 auf eine Vorlage, die Hans Harnisch zuvor für die *Distel* schreibt. Ferner leistet mit Otto Stark ein Mitglied der *Distel* auch Regiearbeiten für das *Stacheltier*; für die Folge *Aber der Regen rinnt* von 1961 verfasst Stark erstmals auch das Drehbuch und führt Regie. Bis 1962 realisiert er Drehbuch und Regie für drei weitere Folgen. In der Folge *Der Dickhäuter* (Hans-Dieter Mäde, 1961) gibt es einen weiteren intradiegetischen Verweis auf die *Distel*: Die Folge behandelt selbstreferentiell das Problem der Ideenfindung, in der sich die Produktionsgruppe *Stacheltier* hin und wieder befindet. Dabei wird dem Leiter des städtischen Bauwesens damit gedroht, dass man sich aufgrund seines Verhaltens an die *BZ am Abend*, den *Eulenspiegel*, die *Distel* und sogar ans *Stacheltier* wenden würde.⁹ Angesichts dieser Auflistung wird offenkundig, dass die satireschaffenden Institutionen der DDR kooperieren und auch transmediale Verknüpfungen sowie Adaptionen Teil des künstlerischen Schaffensprozesses sind.

Bereits im Mai 1953, lediglich vier Monate nach der ersten Diskussion über die Umsetzung des neuen Formats, werden Teile der ersten Folge in einigen Berliner Kinos uraufgeführt und verzeichneten unmittelbar Erfolg, sodass das *Stacheltier* von dort an als legitimer Bestandteil des Kinobesuchs verstanden wird (vgl. Schulz 2000: 3). Mitte der Fünfzigerjahre wird schließlich bestimmt, dass *Stacheltier*-Folgen neben der aktuellen DEFA-Wochenschau und den kulturellen Beifilmen gezeigt werden müssen, da sich die Reihe beim Publikum als äußerst beliebt herausstellt (vgl. ebd.: 4). Zum Zuspruch innerhalb der Bevölkerung kommentiert Honigmann:

An Beliebtheit beim Kinopublikum hat das ‚Stacheltier‘ in der ganzen Zeit nichts eingebüßt. Wir haben die Reaktion der Kinobesucher während der letzten Monate in sieben öffentlichen Foren, bei denen weit über 1000 Teilnehmer ihre Meinung sagten, geprüft. Zwar fanden die einzelnen Folgen eine sehr verschiedenartige, manchmal sogar völlig entgegengesetzte Bewertung; Übereinstimmung bestand aber darin, daß das ‚Stacheltier‘ die richtige Themenwahl treffe. Wiederkehrend wurde darüber geklagt, daß zu wenig ‚Stacheltiere‘ in den Theatern zu sehen seien. Der Wunsch nach mehr ‚Stacheltieren‘ wurde allgemein geäußert. (Honigmann 1959: 163)

Auch wenn die Stoffauswahl und deren Umsetzung präzise kontrolliert werden, demonstrieren die Publikumsbefragungen, dass die Rezeption der

⁹ Die hier genannten Informationen zu den Kooperationen zwischen *Distel* und *Stacheltier* sind den Vor- und Abspannen der Folgen sowie der *Stacheltier*-Filmografie von Schulz (2000) zu entnehmen.

Inhalte lediglich geringfügig beeinflusst werden kann. Derart diametrale Auffassungen kommen innerhalb der *Stacheltier*-Gruppe wiederholt vor, so auch beispielsweise im Falle der Folge *Stiesels Institut für gute Sitten* (Richard Groschopp, 1953), bei deren Konzeption es zu einem grundsätzlichen Missverständnis über Satire und Ironie kommt, die in dieser frühen Phase der Reihe noch einer grundsätzlichen Klärung bedürfen (vgl. BArch DR 1/4174, Bl. 26). Insoweit stellt die Konzeption der Folgen neben konkreten Definitionen satirischer Mittel, eine weitere Herausforderung dar, damit die Rezeptionslenkung wenig Interpretationsspielraum zulässt. Es ist dahingehend ein zentrales Anliegen der Gruppe, die Aussagen der Filme unmissverständlich zu formulieren, um dem ideologisch-erzieherischen Auftrag zu entsprechen. Um die *Breitenwirkung auf die Bewusstseinsbildung* zu erzielen, erweist sich das Kinovorprogramm als besonders geeignet, da das Kino im Jahr 1953 der adäquateste Ort ist, die Bevölkerung massenmedial effektiv zu erreichen. Der private Besitz von Fernsehgeräten verbreitet sich erst im Laufe des Jahrzehnts. In den ersten beiden Jahren ist die *Stacheltier*-Gruppe in das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme eingegliedert, ab 1954/1955 dann in das DEFA-Studio für Spielfilme, wo es bis 1963/1964 verbleibt. Trotz dieser institutionellen Zuordnung distanziert sich die Gruppe davon, Spielfilme zu produzieren. Die Folgen würden – so Honigmann – umso erfolgreicher, je weiter sie sich von den Stilmitteln des Spielfilms entfernten und anstatt einer Fabel, die beim Spielfilm entscheidend sei, reinen Episodencharakter trügen und einen Witz zur Grundlage nähmen (vgl. Honigmann 1959: 165). Innerhalb kürzester Zeit etablieren sich die Satirefilme zu einem zentralen und populären Bestandteil des Kinovorprogramms und prägen dadurch den öffentlichen medialen Diskurs dieser beiden Jahrzehnte maßgeblich mit. Besonders die Kombination von wirtschaftlicher Rentabilität und einem hohen Unterhaltungs- und Erziehungsfaktor bringt der Reihe schnell eine signifikante Position bei der DEFA ein.

Die Vermittlung ideologischer Kernbereiche des DDR-Sozialismus kann die *Stacheltier*-Gruppe durch das Führen von thematischen Plänen gewährleisten, in welchen die Ideen in kategorisierter Form vorliegen.¹⁰ Im 1. Thematischen Teilplan 1958 besteht die Kategorisierung exemplarisch aus den beiden Hauptbereichen ‚Abrechnung mit dem Gegner (Entlarvung des Gegners)‘ und ‚Erziehung unserer Menschen zum Arbeits-

¹⁰ Nach Aktenlage werden die thematischen Pläne spätestens zuerst am 30.9.1957 in Form eines Schreibens zum 3. Thematischen Teilplan 1957 erwähnt (vgl. BArch, DR 1/4965, Bl. 3). Diese Pläne werden in regelmäßigen Abständen (halbjährlich oder pro Quartal) angefertigt und häufig vor der finalen Abnahme mehrmals überarbeitet und verändert. Bei einigen der darin aufgelisteten Sujets kommt es nie zu einer Verfilmung, andere werden unter einem alternativen Titel realisiert (vgl. exemplarisch BArch, DR 1/4965, Bl. 99ff.).

ethos, zu persönlicher Moral und zu Staatsbewußtsein‘ (vgl. BArch, DR 1/4965, Bl. 15–22). Dadurch manifestiert sich eine elementare Zweiteilung des *Stacheltier*-Korpus, der sich in der Reihe kontinuierlich feststellen lässt. Die *Stacheltier*-Sujets sollen einerseits gegen den politischen Gegner, also die Bundesrepublik und die westlichen Besatzungsmächte, gerichtet sein, und deren Verhaltensmuster und Werte entlarven. Dies bezieht sich vorwiegend auf den Imperialismus, Kapitalismus, (Neo-)Faschismus und Militarismus. Andererseits sollen die Filme Probleme und Missstände im eigenen System aufklärend thematisieren und zu deren Behebung beitragen. Diese Dichotomie gibt den ideologischen Kurs der Reihe vor und wird häufig durch exakte Vorgaben ergänzt: In einer Fassung des 1. Thematischen Teilplans 1958 wird die Rubrik ‚Themen aus der DDR‘ deziert ausformuliert und inhaltliche Schwerpunkte festgelegt:

- I. Bereich Industrie
(Für bessere Arbeitsmoral durch Stärkung des Verantwortungsbewusstseins des Einzelnen.)
 1. Gegen jede Art schlummernder Reserven, für Mit-Planung und Mit-Arbeit der Arbeiter (Produktionsberatung).
 2. Gegen weiche Pläne.
 3. Gegen Schluderarbeit, Disziplinlosigkeit und Drückebergerei.
 4. Gegen mangelndes Interesse an der Durchsetzung von Neueremethoden.
 5. Gegen Unterdrückung von Kritik und formale Selbstkritik.

- II. Bereich Landwirtschaft
(Für ein reicheres Leben durch die sozialistische Umgestaltung der Landwirtschaft.)
 1. Gegen die Vorurteile des Zusammenschlusses in der LPG.
 2. Gegen Hemmnisse bei der Durchsetzung sozialistischer Wirtschafts- und Organisationsprinzipien in der LPG.
 3. Gegen Vorurteile beim Erfahrungsaustausch zwischen LPG und wissenschaftlicher Forschung, gegen mangelndes Verständnis für die Vorteile der Technisierung und Mechanisierung der Landwirtschaft.
 4. Gegen liberalistisches und neutralistisches Verhalten der Massenorganisationen bei der sozialistischen Umgestaltung der Landwirtschaft, mangelnde Hilfe und Anleitung durch den Staatsapparat, Hemmnisse bei der Qualifizierung der Landbevölkerung, insbesondere der Jugend.
 5. Gegen mangelnde Initiative in der Kulturarbeit auf dem Dorf.
 6. Gegen Trott bei der Versorgung der Landbevölkerung mit Industriewaren.

III. Bereich Handel, Handwerk und Gewerbe.

(Für Übereinstimmung der Warenproduktion mit den Bedürfnissen der Werktätigen.)

1. Gegen Vorurteile bezüglich des Zusammenschlusses in LPG's, gegen versteckte Ausbeutung und Korruption im Bereich von Handwerk und Gewerbe.
2. Gegen veraltete Methoden in Angebot und Vertrieb von Bedarfsgütern.
3. Gegen mangelhafte Erfüllung vertraglich eingegangener Verpflichtungen im Handel innerhalb der DDR.
4. Gegen volkswirtschaftlich unnötige Importe und mangelnde Verantwortung bei Export-Verpflichtungen.
5. Gegen mangelhafte Verkaufs- und Gaststättenkultur [sic!].

IV. Bereich Verwaltung

(Für schöpferische Mitarbeit der Werktätigen)

1. Gegen Verspießerungserscheinungen in örtlichen und zentralen Verwaltungsorganen.
2. Gegen neutralistisches und liberalistisches Verhalten von Mitarbeitern des Staatsapparates gegenüber Vorschlägen und Kritik der Bevölkerung in Stadt und Land.
3. Gegen Planlosigkeit und Schematismus in der Organisation gesellschaftlichen Lebens, gegen Schematismus bei der breiten Entfaltung wissenschaftlichen und kulturellen Lebens.

V. Bereich Kultur und Kunst

(Für die Durchsetzung der sozialistischen Kulturrevolution auf allen Gebieten des Lebens.)

1. Gegen bürgerliche Dekadenzerscheinungen in Kunst und Wissenschaft und ihren Einfluß auf unsere Bevölkerung.
2. Gegen die Trennung von Kunst und Leben, Künstlern und Arbeitern.
3. Gegen Niveaulosigkeit bei Massenunterhaltungen.

VI. Bereich Unterricht, Erziehung und häusliches Leben.

(Für die Entwicklung allseitig gebildeter Menschen, für neue sozialistische Beziehungen.)

1. Gegen mangelndes Verantwortungsbewußtsein gegenüber gesellschaftlichem Eigentum.
2. Gegen mangelhafte Zusammenarbeit zwischen Elternhaus und Schule, Universität und Betrieb.

3. Gegen Vorurteile und Hemmnisse bei der Einführung des polytechnischen Unterrichts.
4. Gegen mangelnde Hilfe gegenüber der berufstätigen Hausfrau und Mutter – Durchsetzung der Forderung nach Gleichberechtigung der Frau auf allen Lebensgebieten.
5. Gegen Aberglauben und unwissenschaftliche Weltanschauung.
6. Gegen Hemmnisse in der Entwicklung einer breiten Volkssportbewegung.
7. Gegen Dummheit, Vorurteile und Alltagsschwächen wie mangelnde Höflichkeit, Klatschsucht usw. (BArch, DR 1/4965, Bl. 35ff.)

Diese detaillierte Auflistung verdeutlicht nicht nur die inhaltliche Vorbestimmtheit der Sujets, sondern auch die drastische politische Einflussnahme im gesamten Planungs- und Produktionsprozess der Filme. Hinzu kommt die Abnahme jeglicher Ideen, Szenarien, Drehbücher und schließlich der fertigen Filme durch die Hauptverwaltung Film (HV Film), die als Organ des Ministeriums für Kultur fungiert und Sujets nur zulässt, sofern die politischen Vorgaben umgesetzt werden. Zu diesem Zweck wird für jede *Stacheltier*-Folge ein Abnahmeprotokoll erstellt, in dem neben den wesentlichen Daten des Films – wie Länge, Farbe, Genre, Hersteller und Jugendprädikat – auch der Entscheid über die Zulassung, eine Inhaltsangabe sowie eine Einschätzung des Inhaltes festgehalten werden.¹¹ Die oben gelisteten Bereiche lassen einen primären Fokus auf den Arbeitssektor sowie auf die Erziehung zur sozialistischen Person in den Bereichen Kultur und Bildung erkennen. Signifikant ist dabei, dass in den thematischen Plänen keine Informationen zur Anwendung satirischer Gestaltungsmittel vermerkt sind. Insoweit liegt der Fokus auf politischen Zielen und rückt damit die agitatorischen Absichten der Reihe in den Fokus. War in der Frühphase noch von *Breitenwirkung auf die Bewusstseinsbildung* die Rede, ändert sich die Rhetorik in den frühen Sechzigern und legt die wahren Absichten der Satirefilme offen. In einem Schreiben aus dem November 1961 argumentiert der Leiter der KAG-Stacheltier Georg Honigmann diesbezüglich gegenüber der Direktion des Studios für Spielfilme:

Der Erfolg aller agitatorischen Bemühungen mit Hilfe der Filmpublizistik hängt von der Treffsicherheit, Knappheit der Darstellung und der Beweglichkeit ab, auf immer wieder neu auftauchende Probleme eingehen zu können. Auch die Stacheltier-Filme sind in erster Linie Mittel der Agitation und sind zu diesem Zweck vor Jahren ins Leben gerufen worden. (BArch, DR 1/4196, Bl. 3)

¹¹ Die Abnahmeprotokolle der *Stacheltier*-Reihe sind im Bundesarchiv unter der Signatur BArch, DR 1Z recherchierbar, vgl. exemplarisch BArch, DR 1Z/2024 für die Folge *Alma und die Männer* (1957).

Diese Aussage deklariert den Status der *Stacheltier*-Reihe unmissverständlich als Mittel der Agitation. Wie die folgenden Analysen zeigen, werden satirische Mittel in den Filmen in großer Anzahl und Vielfalt angewandt, sie sind jedoch nur ein Teil der eigentlichen Zielsetzung der Reihe. Hornigmanns Aussagen beinhalten einen weiteren zentralen Aspekt der Kurzfilmreihe, denn der Aktualitätsbezug hat in der sozialistischen Satire einen hohen Stellenwert, der fortwährend hervorgehoben und gefordert wird¹²:

Unsere ‚Stacheltiere‘ sind dort am stärksten, wo sie brennende Probleme, auch sogenannte ‚heiße Eisen‘ furchtlos anpacken. Das ‚Stacheltier‘ steht in der vordersten Front der Agitation. Das bedeutet, daß es sich durch einen besonderen Mut bei der Gestaltung der Probleme der Gegenwart auszeichnen muß. Es ist erforderlich, daß die Schöpfer unserer satirischen Kurzfilme dabei vom wissenschaftlichen Standpunkt des Marxismus ausgehen, das heißt von der Erkenntnis, daß die nicht unkomplizierte politische Situation jederzeit größtes Verantwortungsbewußtsein verlangt. [...] Von diesem Standpunkt aus gilt es, die Satire als Waffe auf das Alte und Hemmende zu richten, um dem Wohle der Menschen in unserer Republik zu dienen. (Hornig 1955: 224)

Trotz der Forderung nach beißender Satire gegen gegenwärtige Probleme, sind die konkrete Umsetzung und insbesondere die Veröffentlichung dieser häufig nicht gewährleistet. Es etabliert sich eine Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis, wobei es kaum möglich ist, derartige Themen satirisch zu verhandeln, oder umgekehrt die Realisierungen hinter den satiretheoretischen Erwartungen zurückbleiben. Neben den oben bereits genannten Inhalten enthielt der 1. Thematische Teilplan 1958 auch eine Untergliederung der Themen, die sich gegen den Westen richten. Diese Rubrik wird als ‚Themen, die sich mit dem Imperialismus auseinandersetzen‘ bezeichnet und führt folgende Punkte auf:

1. Das ‚Wirtschaftswunder‘ von hinten, Korruption und Skandal-Affären in der westlichen Welt.
2. ‚Demokratie‘ – wie man sie in Adenauers Staat versteht; Nicht-
anerkennung der DDR.
3. Grenzgängertum und Republikflucht – und was danach kommt
...
4. Neuer Aufguß des Anti-Sowjet-Gräuelmärchens ... und was da-
hinter steckt.
5. Faschisten – wieder sehr gefragt.
6. Atomaufrüstung und Folgen der Rüstungswirtschaft.
(BArch, DR 1/4965, Bl. 37)

¹² Dieser Aspekt wird auch in Kapitel 2.2.2 zentral sein.

Hierbei ist vor allem die despektierliche und sich deutlich vom eigenen System abgrenzende Rhetorik auffällig. Während bei den Themen, die das sozialistische System betreffen, eine aufbauende und optimistische Semantik überwiegt, werden die Missstände in der Bundesrepublik polemisiert. Der Fokus liegt hierbei auf politischen und wirtschaftlichen Themen, wodurch ein Vergleich der beiden Systeme hinsichtlich ihrer filmischen Inszenierung vorgenommen werden kann. Dabei ist es von Bedeutung, wie sich die Inszenierung des eigenen Systems von der Inszenierung des westdeutschen Systems unterscheidet und ob dafür spezifische satirische und humoristische Mittel eingesetzt wurden.

Die Arbeitsweise der *Stacheltier*-Gruppe kann daher als stark determiniert bezeichnet werden. Zwar gibt es in den Einzelfolgen durchaus Möglichkeiten zur künstlerischen Ausgestaltung der vorgegebenen Themen, dennoch muss für die erfolgreiche Umsetzung ein strenger Konsens zwischen dem Ministerium für Kultur, der Hauptverwaltung Film, der Studio- beziehungsweise Gruppenleitung sowie den verantwortlichen Regisseuren und Darstellenden gefunden werden. Obwohl – oder gerade weil – das *Stacheltier* in diesem Zeitraum die einzige satirische Filmreihe der DDR ist, sind künstlerische Einschränkungen kein Einzelfall.¹³ Die Gruppe kann „nicht einmal Anregung und Belehrung aus dem Filmschaffen der anderen sozialistischen Länder ziehen, weil es sowas wie das ‚Stacheltier‘ – zumindest als periodisch erscheinendes Erzeugnis – nur [...] in der DDR [gab]“ (Honigmann 1959: 162). Mitunter deshalb kommt es kontinuierlich zu Konzeptänderungen, Inszenierungsvariationen, Umarbeitung von Ideen und Drehbüchern sowie Änderungen im finalen Schnitt. Zensur ist bei der Produktion des *Stacheltiers* durchweg präsent und prägt die Geschichte der Gruppe nachhaltig. Auch wenn das Satiregeschehen in der DDR institutionell und inhaltlich vielfältig ist und neben dem *Stacheltier* zu dieser Zeit vor allem das Magazin *Eulenspiegel* (bis 1953 *Frischer Wind*) und die Kabarettensembles *Distel* (Berlin), *Kneifzange* (Berlin), *Pfeffermühle* (Leipzig), *Herkuleskeule* (Dresden) oder das Studentenkabarett *Rat der Spötter* (Leipzig) eine wichtige Rolle in der Herausbildung der spezifischen sozialistischen Satire spielen, ist die Satirelandschaft in der DDR ein beschränktes und für die Akteurinnen und Akteure gefährliches Terrain.¹⁴

¹³ Bei der ab 1960 im DDR-Fernsehen ausgestrahlten Reihe *Der schwarze Kanal* handelt es sich explizit nicht um eine Satirereihe, weshalb sie kein Analysegegenstand dieser Arbeit sein wird. Die Reihe gilt als scharfe politische Agitation gegen die Bundesrepublik und nimmt Bezug auf aktuelle westdeutsche Ereignisse und Sendeformate. Da das *Stacheltier* neben der satirischen auch eine agitatorische Ausrichtung verfolgt, sei *Der schwarze Kanal* jedoch an dieser Stelle erwähnt. Zu dieser Reihe siehe auch Nähle (2005).

¹⁴ Ein Beispiel für die Gefahren der Satirearbeit in der DDR ist das Kabarett *Rat der Spötter*, deren Programm 1961 verboten wird und mehrere Verhaftungen nach sich zieht. Siehe dazu Klammer (2023).

Einen maßgeblichen Einfluss darauf haben die politischen Hintergründe dieser beiden Jahrzehnte.

Die Produktionszeit des *Stacheltiers* fällt in einen Zeitraum, der zu den bedeutendsten und ereignisreichsten in der Geschichte der DDR zählt. Bereits das Jahr 1953, in dem das *Stacheltier* beginnt, ist mit dem Tod Stalins am 5. März, dem Beschluss des Neuen Kurs am 9. Mai und dem Arbeiteraufstand am 17. Juni von weitreichenden politischen Ereignissen geprägt.¹⁵ In der zweiten Hälfte der 1950er folgen Zäsuren wie die Entstalinisierungspolitik Nikita Chruschtschows und die damit verbundene ‚Tauwetter‘-Periode, sowie der Mauerbau am 13. August 1961.¹⁶ Es folgen die Verkündung des ‚Neuen Ökonomischen Systems‘ (NÖS) im Zuge des VI. Parteitag der SED im Januar 1963¹⁷ sowie der kulturelle ‚Kahlschlag‘ nach dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965.¹⁸ In die 1960er-Jahren fallen zudem Umbrüche in der Führung der Sowjetunion, als Chruschtschow 1964 nach elf Jahren als Parteichef der KPdSU durch Leonid Breschnew ersetzt wird. Dieser führt die Partei anschließend bis 1982 als Generalsekretär. Der Machtwechsel führt zu einem Paradigmenwechsel hin zu einer konservativeren Politik: Breschnews Kurs ist in den folgenden Jahren geprägt vom Prager Frühling¹⁹, der Breschnew-Doktrin²⁰ im Jahr 1968 und manifestiert die Vormachtstellung der Sowjetunion, welche von der DDR weiterhin anerkannt wird. Auch die Kulturpolitik wird unter Breschnew restriktiver, wodurch die Kontrolle und Zensur medialer Formate wieder zunehmen. Diese (kultur-)politischen Tendenzen wirken sich auch auf die DEFA und auf die Spätphase der *Stacheltier*-Reihe aus. Mitte der Sechziger wird die Reihe aufgrund künstlerischer Differenzen eingestellt, nachdem es bereits ab 1963 wiederholt

¹⁵ Zur DDR-Geschichte des Jahres 1953 siehe Kleßmann/Stöver (Hgg.) (1999) und Kowalczyk (2013).

¹⁶ Zur Politik Chruschtschows und dem Weg zum Mauerbau siehe Wettig (2006), Uhl/Wagner (Hgg.) (2003) sowie Hertle/Jarusch/Kleßmann (Hgg.) (2002).

¹⁷ 1963 werden die ‚Richtlinien für das neue ökonomische System der Planung und Leitung der Volkswirtschaft‘ (NÖS oder NÖSPL) vorgestellt, welche bis 1965 wirtschaftlichen Aufschwung erzielen (vgl. Richter 2009: 42f.). Danach verschlechtern sich die wirtschaftlichen Bedingungen erneut und deshalb wird 1967/68 das „Ökonomische System des Sozialismus“ (ÖSS) vorgelegt, das zum Ziel hat, „eine Balance zwischen zentraler Lenkung und Einflussnahme von unten zu finden“ (ebd.: 43).

¹⁸ Zum 11. Plenum siehe Kapitel 6.3.

¹⁹ Alexander Dubcek versucht 1968 mit der kommunistischen Partei in der Tschechoslowakei einen Kommunismus mit menschlichem Antlitz zu begründen. Am 21. August stoppen Panzer des Warschauer Pakts gewaltvoll die geplanten Reformen und die Moskauer Führung verdeutlicht damit ihre Vormachtstellung.

²⁰ Breschnew erlässt im September 1968 die Breschnew-Doktrin. Sie beinhaltet, dass die UdSSR den ihr unterliegenden Staaten keine politischen Abweichungen von der Norm erlaubt. Für den Fall eines Reformversuchs sind Konsequenzen wie beim Prager Frühling vorgesehen.

zu Konfrontationen zwischen dem Ministerium für Kultur und der Leitung des Spielfilm-Studios kommt. Die letzten Kurzfilme werden im Juli 1964 zugelassen. Danach befinden sich die Folgen weiterhin im Umlauf und werden auch vereinzelt in den Kinos der Republik gezeigt. Die KAG existiert jedoch in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr.

1.2 Methodik

Der vorliegenden Arbeit liegt ein filmsemiotischer Analyseansatz zugrunde. Die Semiotik ist dabei die „Theorie der Zeichen und Zeichensysteme im Allgemeinen, über einzelne Wissenschaftsdisziplinen hinweg“ (Krah 2006: 50). Jede Form von Kommunikation besteht aus der Vermittlung von Zeichen unterschiedlicher Art. Sie findet nicht nur im Kontext herkömmlicher Kommunikation mittels graphischer oder akustischer Zeichen Anwendung, sondern auch bei multimodalen Systemen wie Literatur, Film oder Fernsehen (vgl. ebd.). Dafür wird Jurij M. Lotmans literatursemiotischer Ansatz verwendet, wonach Kunstwerke als sekundäre, modellbildende Systeme verstanden werden, die sich des primären Systems der Sprache bedienen und einen modellhaften, abstrahierbaren Weltentwurf skizzieren (vgl. Lotman 1981: 22ff.). Filme bestehen – analog zu literarischen Werken – aus Zeichen(-systemen), weshalb Lotmans Ansatz auch auf das Medium Film angewandt werden kann. Ein Film ist demnach als ein komplexes Netz aus Zeichen zu verstehen, von denen jedes einzelne bedeutungstragend ist, da die Zeichen aufeinander verweisen können und das Bedeutungspotential sich erst durch deren Zusammenwirken ergibt (vgl. Gräf 2010: 20). Filme werden in dieser Arbeit deshalb als Textgefüge verstanden, und Texte als „semiotische Äußerungen, also Zeichenfolgen $\langle Z_1, \dots, Z_n \rangle$, d.h. geordnete Mengen von Zeichen“ (Titzmann 2003: 3030). Die Kombination einzelner filmischer Zeichen generiert dabei die Gesamtbedeutung eines Films. „Eine semiotische Analyse von Filmen muss demnach die Rekonstruktion der einzelnen Zeichen(-systeme) sein“ (Gräf 2010: 20).

Filme haben dabei immer einen Modellstatus. Daraus folgt, dass zwischen dem fiktiven Weltentwurf einer *Stacheltier*-Folge und den darin referenzierten Ereignissen differenziert werden muss, auch wenn sie sich auf reale Geschehnisse beziehen. Filme dienen als Dokumente ihrer Zeit, sind aber auch immer Inszenierungen und ästhetische Verhandlungen dieser. Daher können sie Realität nur modellhaft und abstrahiert darstellen. In den Analysen findet insbesondere das narratologische Modell der Raumtopologie von Lotman Anwendung, wonach narrative Strukturen verräumlicht werden können. Dabei werden Elemente eines Zeichengefüges, wie

beispielsweise Figuren oder Objekte, jeweils einem bestimmten semantischen Raum oder einem semantischen Feld zugewiesen (vgl. Gräf et al. 2017: 336). Diese Elemente stehen immer in Opposition zu anderen Räumen oder Merkmalsmengen, sodass ein Text in der Regel aus zwei disjunkten Teilräumen besteht, die durch eine Grenze getrennt werden. Das Überschreiten der Grenze durch eine Figur – in der Regel die Hauptfigur – initiiert das Ereignis der Handlung (vgl. ebd.). Das Passieren der prinzipiell unüberwindbaren Grenze transformiert den Text somit von einem ereignislosen in einen ereignishaften Zustand (vgl. ebd.: 337). Der Held der Erzählung, der als einzige Figur diese Grenze überschreiten kann, verliert durch diese Figurenbewegung vorübergehend seine Raumbindung (vgl. Gräf 2010: 15). Diese kann jedoch unter bestimmten Voraussetzungen wiedererlangt werden. Die Regularien dafür hat Karl Nikolaus Renner in seinen Erweiterungen von Lotmans Theorie festgelegt (vgl. Renner 1983, 1987 und 2004). Renners Konsistenzprinzip besagt, dass die Verletzungen semantischer Ordnungen bis zum Ende der Geschichte wieder behoben sein müssen; diese Verletzungen treten als Widersprüche zwischen den sich bewegenden Figuren und den zugehörigen semantischen Räumen in Erscheinung (vgl. Renner 1983: 42f.). Renner entwirft dafür drei verschiedene Szenarien, wie Ordnungsverletzungen in narrativen Texten entstehen können: Die klassische Grenzüberschreitung, bei der sich die Figur aus eigenem Antrieb in den Gegenraum bewegt, die Berufung in einen anderen Raum, bei der die Figur durch eine weitere Figur oder eine bestimmte Eigenschaft über die Grenze bewegt wird, und die Änderung der Raumordnung, wo sich zu einem bestimmten Zeitpunkt die Ordnung derart verändert, dass die Figur gegen die Ordnung des Ausgangsraumes verstößt (vgl. Renner 2004: 373). Analog dazu entwirft er zudem drei Formen der Ereignistilgung: Die Rückkehr in den Ausgangsraum, bei der die Figur zu einem späteren Zeitpunkt in den Ursprungsraum zurückkehrt, das Aufgehen im fremden Raum, bei dem die Figur im Handlungsverlauf die ursprünglichen Attribute verliert und sich dem Gegenraum anpasst, und die Metatilgung, bei der die modellierte Welt im Handlungsverlauf aufgelöst wird und die Figur damit nicht mehr gegen die Ordnung verstößt (vgl. ebd.). Dadurch verliert die ursprüngliche Grenze ihre Relevanz (vgl. Gräf 2010: 16).

Die Modellierung zweier komplementärer, oppositioneller semantischer Räume ermöglicht es, alle Figuren innerhalb einer filmischen Narration einem Raum zuzuordnen. Die räumliche Struktur des Textes wird damit zu einem Raummodell der gesamten Welt (vgl. Lotman, 1977: 217). In den *Stacheltier*-Filmen wird in der Regel eine Dichotomisierung des Figureninventars vorgenommen, das sich in ›normerfüllende‹ und ›normabweichende‹ Figuren gliedert. Lotmans Raumtopologiemodell und Renners Erweiterungen sind insbesondere deshalb für die Analyse der Reihe geeignet, da damit die Konstruktion von figurengebundenen Ideologemen

aus den filmischen Strukturen destilliert und diese zueinander in Bezug gesetzt werden können. Signifikant sind in diesem Zusammenhang auch die Konstellation und die Konzeption des Figureninventars der Filme. Die Figurenkonstellation beinhaltet die Beziehungen der Figuren untereinander (vgl. Gräf et al. 2017: 174). Die Analyse dieser Beziehungsgefüge ermöglicht das Offenlegen von Verbindungen und das Zusammenfassen von Figurengruppen zu spezifischen semantischen oder hierarchischen Klassen (vgl. ebd.). Zugleich zeigt die Figurenkonstellation auch auf, welche Figuren gerade keine Beziehung zueinander haben (vgl. ebd.). In den *Stachel-tier*-Folgen ist dies beispielsweise für die heterogenen Darstellungen ost- und westdeutscher Figuren sowie normkonformer und nicht normkonformer Figuren von Bedeutung. Bei der Figurenkonzeption hingegen steht im Fokus, welches Konzept den einzelnen Figuren zugrunde liegt (vgl. ebd.: 177f.). Beim *Stacheltier* gibt es rekurrierende Figurenkonzeptionen, die einerseits den Wiedererkennungswert des darzustellenden Menschenbildes fördern, andererseits auf außerfilmische, gesellschaftliche Stereotype verweisen. Die Darstellung kapitalistischer westdeutscher Industrieller oder des ostdeutschen positiven Helden, der nach sozialistischen Normen und Werten handelt, sind Beispiele für diese Konzepte. Ähnlich wie bei der Figurenkonstellation können auch hier gerade die Daten relevant sein, die nicht gewählt werden (vgl. ebd.: 178). Durch die Selektion oder Exklusion bestimmter Daten aus dem zugrundeliegenden Zeichensystem können Rückschlüsse über das dargestellte Weltmodell gezogen werden (vgl. ebd.).

Die filmsemiotische Methodik fokussiert neben dem Erzählten auch das Erzählen und die Erzählmodelle. Dadurch können die narratologischen Spezifika des satirischen Kurzfilms sowie sozialistische Ideologeme abstrahiert werden. Mithilfe dieses Analysemodells ist es möglich, die Handlungsstrukturen der Filme zu rekonstruieren und mittels der Figurenbewegungen, der Konstellation der semantischen Räume und der erfolgten Tilgung von Ordnungsverletzungen Aussagen über die Normen- und Wertesets zu treffen, die in den Weltmodellen vorherrschen. Zudem können Abweichungen von gesellschaftlichen Normen in der Diegese ermittelt und eingeordnet werden. Dies wiederum ermöglicht Aussagen über die kulturspezifischen Praktiken und Regularien, die in den Weltmodellen abgebildet werden.

Innerhalb des *Stacheltier*-Korpus sind die Modalitäten erstens ästhetischer Modellierungen sowie zweitens der Semantiken und ihrer spezifischen Vermittlung zu rekonstruieren. Dafür sollen die konkrete Ästhetik der Folgen, deren Inhalte und Inszenierungsstrategien untersucht werden. Dahingehend ist es notwendig, sowohl die *discours*-Ebene als auch die *histoire*-Ebene der Folgen zu analysieren. Die *discours*-Ebene ist dabei die Oberflächenstruktur eines Films, welche aus den medialen Möglichkeiten eine konkrete Textstruktur bildet (vgl. Gräf et al. 2017: 35). Somit ist die

discours-Ebene „die syntagmatisch gegebene Oberfläche eines Textes“ (Krah 2006: 259), also „die Ebene der Präsentation einer Geschichte“ (ebd.: 285). Die Ebene der *histoire* hingegen fragt nicht nach dem ‚Wie‘, sondern nach dem ‚Was‘ und bezieht sich damit auf die Inhalte der dargestellten Welt – also der Diegese²¹ – und deren Semantiken (vgl. Gräf et al. 2017: 35). Sie bildet die Tiefenstruktur textueller Zeichengefüge ab. Darüber hinaus beinhaltet sie auch die an die Denotate einzelner filmischer Zeichen angelagerten Konnotationen sowie kulturspezifische semantische Klassen, die als solche identifiziert und rekonstruiert werden können.²² Filme semiotisch zu analysieren bedeutet somit, die Darstellungsebene und die Handlungsebene zu verknüpfen und gemeinsam zu untersuchen. Daraus lassen sich neben Normen- und Wertesets auch diskursive Strukturen herausarbeiten, welche wiederum in den gesellschaftspolitischen Kontext der Entstehungszeit der Filme eingeordnet werden können.

Neben den narratologischen Ansätzen kommt den Parametern der Darstellungsweise – also dem, was sich auf *discours*-Ebene befindet – ein hoher Stellenwert in der Analyse zu. Hierbei liegen formatspezifische Inszenierungsstrategien zugrunde, die dem satirischen Kurzfilm inhärent sind. Dazu gehörten mitunter Parallelmontagen²³ zur Darstellung gleichzeitig ablaufender Sequenzen, sowie Analepsen und Prolepsen. Unter Analepse wird eine filmische Rückblende verstanden, also der Wechsel in die filmische Vergangenheit und unter Prolepse eine filmische Vorblende, folglich ein Wechsel in die filmische Zukunft, was auch als foreshadowing bezeichnet wird. Diese dienen als Mittel der zeitlichen Ausdehnung der filmischen Gegenwart, mithin einer Expansion des Verhältnisses zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit mittels Montage. Eine der geringen Erzählzeit geschuldete begrenzte narrative Komplexität erfordert zudem ein überschaubares Figureninventar sowie eine pointierte Vermittlung von Informationen. Dies wird im Rahmen des *Stacheltiers* zumeist durch Figurenrede, eine externe Erzählinstanz sowie Tafeln, Schilder, oder ähnliche Inserts bewirkt. Die *Stacheltier*-Filme sind somit gattungstechnisch deutlich im Kurzfilm verankert.

Dieser Umstand bietet einer großen Zahl an Rezipierenden einen unmittelbaren und einfachen Zugang zu den Filmen. Hinzu kommt, dass eine Vielzahl der Folgen Alltagssituationen abbildet, wodurch eine potenzielle Diskrepanz zwischen erlebtem Alltag und inszeniertem Alltag minimiert und dem Publikum eine schnelle Identifikation mit dem Inhalt der Filme ermöglicht wird. Daraus resultiert eine große Beliebtheit der

²¹ Unter Diegese wird die erzählte Welt verstanden. Konstitutive Bestandteile der Diegese sind der Raum, die Zeit und die Figuren der Handlung (vgl. Martínez/Scheffel 2016: 153).

²² Zum Begriff kulturspezifischer semantischer Klassen vgl. Titzmann (1977: 103).

²³ Zur Parallelmontage siehe Gräf et al. (2017: 209ff.).

Reihe, insbesondere bei der gesellschaftlichen Schicht der werktätigen Bevölkerung.²⁴ Im Sinne einer klassenlosen, sozialistischen Gesellschaft sind die Filme explizit für die gesamte Bevölkerung konzipiert. Dies ist auch in der bereits referenzierten Absicht begründet, die Kurzfilme als maßgebliches Mittel der Agitation und Erziehung zu verwenden. Die inhaltliche Einbettung in Alltagssituationen und die satirisch-humoristische Gestaltung begünstigen die Intention, ideologische Kernbereiche des Sozialismus realitätsnah zu inszenieren.

Da die *Stacheltier*-Reihe ausschließlich aus Schwarzweißfilmen besteht, ist die Farbtongestaltung für die Analyse irrelevant. Weitere Parameter der Bildgestaltung wie die Sättigung, der Kontrast und die Helligkeit der Einstellungen hingegen dienen als Elemente der filmischen Argumentation und müssen in der Analyse berücksichtigt werden. Die spezifische Schwarz-Weiß-Ästhetik schärft jedoch den Blick auf die Bildstrukturen der einzelnen Sequenzen, wie die Einstellungsgrößen und -perspektiven, die räumlichen Relationen oder Symmetrien im Bildfeld. Insbesondere Einstellungsgrößen, welche die abgebildeten Objekte oder Personen überdurchschnittlich groß abbilden, also Nah-, Groß- oder Detailaufnahmen, spielen im satirischen Kurzfilm eine zentrale Rolle, da sie auf spezifische Details hinweisen und die Relevanz des Abgebildeten bekräftigen. Dasselbe gilt für signifikant lange Einstellungen, denn auch die Einstellungslänge reguliert, was in einem Film wichtig ist. Relevanz und vor allem Dominanz können auf Darstellungsebene auch durch die Perspektiven der Einstellung generiert werden. Dazu zählen die Strategien der Untersicht (Kamera ist unterhalb des Objekts positioniert) und der Aufsicht (Kamera ist oberhalb des Objekts positioniert) (vgl. Gräf et al. 2017: 124). Figuren, die sich in Untersicht befinden, wirken dadurch größer und verkörpern Macht und Überlegenheit. Das Gegenteil gilt für die Aufsicht: Der Blick auf die Figur herab signalisiert Unterlegenheit und Schwäche.²⁵ Diese Inszenierungsstrategie findet im *Stacheltier* häufig Anwendung, um beispielsweise rivalisierende oder auch normerfüllende und normabweichende Figuren gegenüberzustellen.

Der Produktionsumfang des *Stacheltiers* ist als Reihe zu verstehen, also als eine regelmäßig erscheinende Abfolge von Filmen, denen eine gemeinsame inhaltliche und inszenatorische Intention inhärent ist, die sich aus den einzelnen Sujets ableiten lässt. Die Besonderheit der *Stacheltier*-Reihe ist die Konzeption als Kurzfilm-Format, wobei die Filme eine durchschnittliche Länge von fünf bis zehn Minuten haben. Der zentrale Unterschied zu Langspielfilmen ist die überwiegend reduzierte narrative Kom-

²⁴ Auf Beschwerden der Werktätigen hin wird überhaupt erst die Maßnahme der flächendeckenden Ausstrahlung veranlasst (vgl. Schulz 2000: 4).

²⁵ Die stärksten Ausprägungen dieser Perspektiven werden auch Vogel- und Froschperspektive genannt.

plexität auf paradigmatischer Ebene, da auf der syntagmatischen Achse des Films weniger Zeit und damit weniger Einstellungen zur Verfügung stehen, um die Handlung abzubilden. Dabei werden zunächst aus dem zugrundeliegenden Zeichensystem bestimmte Zeichenmengen selektiert, also ausgewählt, und anschließend zu konkreten Zeichenfolgen kombiniert, also verknüpft (vgl. Krah 2006: 57). Dieser Akt der Selektion und Kombination ist elementar für die Bedeutungskonstituierung jedes Films. Das Syntagma kann damit als Produkt der Kombination verstanden werden und stellt die syntaktische Verknüpfung der ausgewählten Zeichen dar (vgl. ebd.). Ein Film entsteht also durch das Nacheinander einzelner Elemente, die in einer bestimmten Reihenfolge präsentiert werden (vgl. Gräf et al. 2017: 202). Bei der Analyse der Filme muss – trotz des Kursfilm-Formats – deren syntagmatische Struktur stets mitbeachtet werden, da sie über ihre denotative Bedeutungskomponente hinaus auch eine konnotative Bedeutung transportieren kann (vgl. ebd.: 204). Im filmischen Kontext kann ein Objekt oder ein Sachverhalt eine kulturell oder historisch relevante Bedeutung haben, die über die eigentliche Grundbedeutung hinausgeht (vgl. ebd.: 36). Im Unterschied zum Syntagma ist das Paradigma eine Teilordnung dieses Zeichensystems und damit „eine Einheit von Zeichen, deren Signifikate über mindestens ein gemeinsames Merkmal verfügen, und dieses Merkmal ist gerade konstitutiv für die Zugehörigkeit zu dieser Einheit“ (Krah 2006: 58). Bei syntagmatischem Vorgehen soll anhand der vorgegebenen Reihenfolge Bedeutung rekonstruiert werden, während paradigmatisches Vorgehen diese Reihenfolge vernachlässigt und sich auf das Thema und das zugrundeliegende Erkenntnisinteresse des ›Textes‹ konzentriert (vgl. ebd.: 60). Für die folgenden Filmanalysen wird ein paradigmatisches Vorgehen gewählt, um Sinnzusammenhänge nicht nur folgenintern, sondern speziell auch folgenübergreifend zu identifizieren und in Bezug zum historischen, außerfilmischen Kontext setzen zu können.

Die satirische Gestaltung gilt als zentrales Spezifikum und Aushängeschild des *Stacheltiers*. Das Medienformat steht maßgeblich für Satire und hat bei der DEFA ein Alleinstellungsmerkmal als einziges Format dieser Form. Das Faktum, dass die DEFA satirische Filme produziert – und die SED dies billigt – ist angesichts seiner zugrundeliegenden Widersprüchlichkeit wissenschaftlich klärungsbedürftig. Insoweit ist fraglich, welche Modalitäten eines satirischen Massenmediums in einer sozialistischen Diktatur bestehen. Diese Frage soll unter Anwendung mediensemiotischer Analysemethoden aufgearbeitet werden, um den zeitlichen Entstehungskontext in den 1950er- und 1960er-Jahren mit den inhaltlichen Diskursen, die in den Folgen verhandelt werden, verknüpfen zu können. Von Interesse sind daher allgemeine narratologische Aspekte (topografische und topologische Bewegungen der handlungstragenden Figuren), sowie die Konzeption der dargestellten Figuren, die Formen der figuralen

Interaktion und Konversation und die semantischen Grundordnungen der Weltmodelle. Des Weiteren sind auch die diskursiven Strukturen des *Stacheltiers* von Relevanz, anhand derer sich zentrale gesellschaftliche, politische, soziale und wirtschaftliche Paradigmen in einen größeren Kontext einordnen lassen. Damit können die primären textinternen Diskurse des Produktionszeitraums mit den textexternen Diskursen in dieser Zeit abgeglichen und in Bezug gesetzt werden. Daraus können wiederum Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Fiktion und Realität extrahiert und anhand derer Rückschlüsse auf zentrale politische Kursrichtungen sowie kulturelle und wirtschaftliche Ereignisse gezogen werden.

Darüber hinaus soll die Arbeit die Frage analysieren, in welchem Maße durch die satirischen Kurzfilme tatsächlich Kritik an der Partei, am Sozialismus oder an der Gesellschaft ausgeübt wird. Dabei soll erläutert werden, welche Funktionen Satire in der DDR haben kann und soll, und welche dieser Funktionen konkret im *Stacheltier* verwendet werden. Diese Erkenntnisse können in einem nächsten Schritt dazu dienen, die satirischen Elemente der einzelnen Folgen zu identifizieren und hinsichtlich der produktionsgeschichtlichen Situation zu interpretieren. Satire unterliegt insofern dem Aspekt der Historizität, da satirische Kritik nach zeitlich aktuellen Missständen in einer Gesellschaft fragt und darauf antwortet. Die genaue Ausprägung kann jedoch im konkreten Fall hinsichtlich des Zeitbezugs variieren; dies ist mitunter davon abhängig, wie gravierend das dargestellte Problem ist und wie tief es im Denksystem einer Gesellschaft verankert ist.²⁶ Während der Antifaschismus ein dauerhaft relevanter Diskurs ist, der als Grundpfeiler des DDR-Sozialismus gilt, werden punktuelle politische oder gesellschaftliche Ereignisse in den Künsten häufig unmittelbarer und kritischer verhandelt. Negativ empfundene soziale Konventionen oder Verhaltensmuster wie Bürokratismus und Spießbürgertum hingegen bilden einen der vorwiegenden Kritikpunkte im Satirefilm und werden wiederholt und zeitunabhängig thematisiert. Diese kulturspezifischen Annahmen sollen in der Arbeit mithilfe des Konzepts des kulturellen Wissens interpretierbar werden. Titzmann formuliert in diesem Zusammenhang: Kulturelles Wissen sei die

Gesamtmenge aller von den Mitgliedern einer *Kultur*, das heißt in einer bestimmten *Zeitphase* T_i (z.B. einer Epoche) in einem bestimmten Raum R_i (z.B. deutsches Sprachgebiet und/oder Europa) *für wahr gehaltenen Propositionen*. Jede solche Proposition ist ein *Wissenselement*. (Titzmann 2017: 85, Hervorhebung im Original)

Kulturelles Wissen besteht somit aus textexternen Wissensmengen, von denen angenommen werden kann, dass eine Gesellschaft sie für wahr hält. Deshalb ist kulturelles Wissen als Kollektivwissen zu verstehen und un-

²⁶ Zum Begriff des Denksystems siehe Titzmann (1989).

terscheidet sich von Individualwissen; es ist „also das Wissen von Kulturen bzw. intrakulturellen Gruppen, nicht das Wissen von Einzelpersonen“ (ebd.: 90). Das *Stacheltier* wird speziell für das ostdeutsche Publikum produziert. Daher kommen in den Folgen kulturspezifische Bedeutungsmengen vor, die von dieser spezifischen Kultur decodiert werden können. Das kulturelle Wissen im *Stacheltier* äußert sich vorwiegend in den Alltagssituationen und Szenen aus der Arbeitswelt in der DDR, welche in einer Vielzahl der Folgen inszeniert wird. Das Publikum rezipiert die Sujets also mithilfe von kulturspezifischen Wissensmengen, die auf die außerfilmische Realität in der DDR referenziert. Somit fördert das allgemeine kulturelle Wissen das Verständnis filmisch inszenierter Szenen aus den LPGs oder aus der Industrie. Bei Wissensmengen, die eine Kultur nicht selbst erlebt hat, handelt es sich auch um eine Form des kulturellen Wissens (vgl. Gräf 2017: 64f.). Dieses Wissen wird in *Stacheltier*-Folgen aktiviert, deren Diegese in Westdeutschland verortet ist. Dieses kulturelle Wissen unterscheidet sich aber maßgeblich vom allgemeinen kulturellen Wissen, da „das kW über eine andere Kultur immer schon einen Akt der Rezeption durchlaufen hat und [...] potenziell nicht dem tatsächlichen kW der anderen Kultur entspricht“ (ebd.: 65).²⁷ Das Wissen über die Bundesrepublik unterliegt für die Bevölkerung der DDR bereits einem Akt der Rezeption und stimmt daher nicht mit dem kulturellen Wissen der DDR überein (vgl. ebd.).

Derartige kulturspezifische Wissensmengen sind in Diskursen organisiert, die hier – in Anlehnung an Foucaults Auffassung des Diskursbegriffes – als ein System des Denkens und Argumentierens verstanden werden soll (vgl. Nies 2011: 208, Titzmann 1989: 51, Kraß 2006: 226). Nach Kraß zeichnet sich ein Diskurs insofern durch einen gemeinsamen Redegegenstand, gemeinsame Regularitäten der Rede, rhetorische Strategien der Emotionslenkung und Argumentierens sowie spezifische Relationen zu anderen Diskursen aus (vgl. Kraß 2006: 226). Neben kulturspezifischen Einzeldiskursen können auch Diskursverflechtungen auftreten, die verschiedene Themenkomplexe miteinander verknüpfen und ergänzen. Die Inhalte der *Stacheltier*-Reihe verhandeln – aufgrund ihrer thematischen und textuellen Vielfalt sowie ihrer Zeitspanne von über zehn Jahren – eine Vielzahl von Diskursen, die auf die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, sozialen und (kultur-)politischen Verhältnisse in der DDR der 1950er und 1960er-Jahre referieren. Die mediensemiotische Analyse dieser filmischen Zeichengefüge stellt den Hauptteil dieser Arbeit dar.

²⁷ kW steht in diesem Zitat als Kurzform für kulturelles Wissen.

1.3 Forschungslage

Das Filmkorpus dieser Arbeit besteht primär aus der satirischen Kurzfilmreihe *Stacheltier*, sowie den vereinzelt entstandenen Mittelmetrage- und Spielfilmen der *Stacheltier*-Gruppe. Nicht Teil der Studie sind einerseits die expliziten ‚Agitationsstreifen‘, die zwischen 1958 und 1960 von der Gruppe hergestellt werden, sowie andererseits die ‚Kinder-Abend-Grüße‘ zwischen 1959 und 1961, da beide lediglich zweckmäßige Erweiterungen sind, um Produktionskapazitäten auszunutzen und nicht unter der Gattung Satire subsumierbar sind.

Der Großteil der *Stacheltier*-Folgen ist bislang noch nicht digitalisiert. Die 35mm-Filmrollen befinden sich im Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin-Lichterfelde. Die bereits digitalisierten Folgen sind über die digitale Filmplattform von Progress rezipierbar.²⁸ Darüber hinaus sind 21 Folgen aus der Frühphase unter dem Titel *Die Stacheltier-Parade* auf DVD erschienen. Relevant für die vorliegende Studie sind – abgesehen von der *Stacheltier*-Reihe – weitere DEFA-Produktionen der 1950er- und 1960er-Jahre, insbesondere im zeitlichen Umfeld des 11. Plenums 1965. Der Zugang zu diesen Filmen ist signifikant erleichtert, da davon sowohl Digitalisate als auch physische Kopien erhältlich sind. Komplettiert wird das Korpus durch die Satirereihe *Tobias-Bremser*, die als Nachfolge-Reihe des *Stacheltiers* klassifiziert werden kann. Akten hierzu sind im Bundesarchiv einsehbar.

Die Aktenbestände aus dem Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde sind neben den Filmen von großer Relevanz für die vorliegende Untersuchung. Insbesondere die Akten des DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilm sowie des Studios für Spielfilme, der Abteilung für Agitation, des Ministeriums für Kultur und der Hauptverwaltung Film sind für die Darlegung institutioneller Verflechtungen und Abläufe unerlässlich und wurden dafür zusammengetragen und ausgewertet. Sie ergänzen das Folgenkorpus quantitativ wie qualitativ und geben einer Vielzahl von Analysen essenzielle Hinweise auf die Produktions-, Zulassungs- und Zensurgeschichte der Sujets, die weder aus den Filmen selbst noch aus der überschaubaren Forschungsliteratur hervorgehen. Speziell die als vertraulich deklarierten Abnahmeprotokolle des Staatlichen Komitees für Filmwesen beziehungsweise der HV Film, die für jede der referenzierten Folgen vorliegen, ermöglichen die Rekonstruktion des Verständnisses von Satire im Film sowie der Möglichkeiten und Grenzen von (satirischer) Kritik in der DDR.

²⁸ Siehe dazu <https://www.pro.progress.film>.

Ein weiterer obligatorischer Forschungsaspekt der vorliegenden Studie sind qua Gegenstand Satiretheorie und -geschichte. Satire existiert bereits seit der Antike, insofern soll diese Studie Entwicklungslinien aufzeigen und den sozialistischen Anspruch an Satire im Vergleich zu vorangegangenen Systemen rekonstruieren. Die bürgerliche Ästhetik, wie sie von Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* (1974) vertreten wird, wird über das 19. Jahrhundert und die Weimarer Republik in die SBZ/DDR überführt. Eine zentrale Referenz ist in diesem Zusammenhang Kämmerer (1999), der die Satire des 18. Jahrhunderts hinsichtlich ihrer Ästhetik analysiert. Zur Satire der Aufklärung existieren zudem die Studien von Alt (2007) und Hempfer (1972). Zur Satire der Weimarer Republik stellt Haarmann (1999) deren Einsatz und Rolle in Literatur, Kabarett und Zeitschriften heraus. Da gerade auch linke Satire zu dieser Zeit eine zentrale Rolle in Kunst und Publizistik spielt, wird in der Studie die Konnexität zwischen der Satire der Weimarer Republik und der DDR aufgezeigt, um die konkreten Umsetzungen gegenüberstellen zu können. Für die Darstellung der Satiretheorie in der DDR sind insbesondere die Schriften von Baum (1959), Berger (1966) und Neubert (1966) entscheidend, die theoretische Ansprüche an eine sozialistische Satire in den 1950er und 1960er Jahren postulieren. Des Weiteren sind polit- und parteitheoretische Ansichten zu und Vorgaben für Satire für das Forschungsfeld eminent, wie sie unter anderem von Marx (1967) und Malenkov (1953) geäußert werden.

Die grundlegenden gesellschaftlichen, sozialen, wirtschaftlichen und politischen Geschehnisse, Prozesse und Transformationen von der Frühphase der DDR bis Mitte der 1960er-Jahre werden in Dietrichs dreiteiliger *Kulturgeschichte der DDR* (2019) sowie Kleßmanns *Zwei Staaten, eine Nation* (1997) und *Die doppelte Staatsgründung* (1986) dargelegt. Zudem wird die Thematik in der Forschung von Gransow (1975), Fulbrook (2005) und Wollé (2013 und 2011) aufgearbeitet. Diese Studien sind für die Arbeit von Relevanz, um die Filmanalysen historisch einzuordnen und sie in Bezug zur außerfilmischen Realität in der DDR zu setzen. Ein weiterer zentraler Forschungsbereich ist die Literatur zur DEFA im Allgemeinen und zur *Stacheltier*-Reihe im Besonderen. Grundlagenwerke zur DEFA-Geschichte liegen unter anderem mit *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg* (1994), Agdes *Kahlschlag* (2000), Heimanns *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik* (1994), Schittlys *Zwischen Regie und Regime* (2002) sowie *Verbotene Utopie* von Kötzing/Schenk (2015) vor. In der englischsprachigen Forschung nehmen die Sammelbände zur DEFA von Allan/Heiduschke (2016) und Allan/Sandford (1999) Retrospektiven auf die Geschichte der DEFA vor. Während zum Filmschaffen in der DDR und der DEFA bereits vielfältige und zahlreiche Forschung vorliegt, ist die *Stacheltier*-Reihe bislang kaum beforscht. Mit Schulz (2000) existiert allerdings eine Filmografie

der Reihe, die alle Folgen mit Produktionsdaten, Inhaltszusammenfassung und teilweise kurzen Anmerkungen aus den Abnahmeprotokollen enthält. Jedoch ist weder ein (film-)analytischer noch ein satiretheoretischer Ansatz vorhanden. Klötzer (2006) bearbeitet die *Stacheltier*-Produktionen im Rahmen einer Gesamtbetrachtung von Satire in der DDR, verfolgt aber ebenfalls keinen medienanalytischen Ansatz. Darüber hinaus existiert eine französischsprachige Monografie von Poumet (1990) zur Satire in der DDR, die sich auf die Kabarett-Szene und satirische Presse wie den *Eulenspiegel* beschränkt, während das Medium Film unbehandelt bleibt. Auch bei Jaeger (1984) bleibt bei der Betrachtung der DDR-Satirelandschaft die *Stacheltier*-Reihe unerwähnt. Weitere Schlaglichter auf die Reihe werfen ein Aufsatz von Forster (2002) und die Diplomarbeit von Habel aus dem Jahr 1984. Abgesehen davon fokussieren die Aufsätze von Schenk über die Regisseure Richard Groschopp (2019) und Harald Röbbeling (2011) personale Akteure des *Stacheltiers* und geben Auskunft über die Arbeitsweise der Gruppe. Die neuste Publikation zum *Stacheltier* stammt von Habel (2020), der einen knappen Überblick über die Produktionsgruppe und deren Arbeit gibt. Dieser Aufsatz endet mit der Feststellung, dass „[e]ine filmhistorische Aufarbeitung dieses bemerkenswerten Kapitels der deutschen Filmgeschichte [...] noch aus[steht]“ (Habel 2020: 77). Diese Feststellung greift die vorliegende Studie auf und unterzieht das Korpus einer filmwissenschaftlichen, mentalitätsgeschichtlichen und institutionsgeschichtlichen Analyse.

Die Arbeit folgt einer chronologischen Struktur und bearbeitet den Zeitraum der *Stacheltier*-Reihe in drei Phasen, woraus sich der Analyse- und damit der Hauptteil der Arbeit zusammensetzt. Diesem Analyseteil ist ein Kapitel zur Satiretheorie vorangestellt, um grundsätzliche Eigenschaften dieser Kunstform zu klären und die speziellen Einflüsse des Sozialismus darauf zu erörtern. Dafür werden die satirischen Schreibweisen und rhetorischen Mittel, die in dieser Kunstform Anwendung finden, grundsätzlich definiert und voneinander abgegrenzt. Zugleich wird die Frage aufgeworfen, was die in der DDR praktizierte sozialistische Auffassung von Satire von der Satiretradition vorangehender Systeme unterscheidet. Die Frage nach Traditionslinien, Kontinuitäten und Brüchen ist für das Verständnis der DDR-Satire ebenso relevant wie die Frage, wie wichtig die Verflechtung von Politik und Kunst für die satirische Gestaltung der Sujets ist. Auf diese Fragen wird in Kapitel 2 eingegangen, indem ein historischer Abriss zur Satiretheorie in die Anforderungen an sozialistische Satire sowie die Rolle des sozialistischen Realismus für die Kunstproduktion mündet.

Die drei Phasen des Hauptteils sind die Jahre 1953–1955 (Kapitel 3), 1956–1959 (Kapitel 4) und 1960–1964 (Kapitel 5). Darin werden jeweils der Produktionsumfang der *Stacheltier*-Gruppe mit Fokus auf Inszenie-

rungsstrategien, Leitparadigmen und der Verhandlung von zentralen Diskursen analysiert. Darüber hinaus wird das Filmkorpus durch eine Vielzahl an Archivakten ergänzt, um die Produktions- und Zensurgeschichten der Folgen sowie den Schriftverkehr zwischen der Produktionsgruppe, dem Ministerium für Kultur, der Hauptverwaltung Film, der Abteilung für Agitation beim ZK der SED sowie Progress Film transparent zu machen. Letztlich sollen dadurch die Abläufe bei der Entwicklung und Veröffentlichung der *Stacheltiere* nachvollzogen und die Arbeit neben ihrem medienanalytischen und mentalitätsgeschichtlichen Ansatz um eine institutionengeschichtliche Perspektive ergänzt werden. Die Konzeption und Produktion der *Stacheltiere* unterlagen dabei dynamischen, aber häufig unberechenbaren Entscheidungen, weshalb die Entscheidungsprozesse und Beurteilungen der Einzelfilme in die Analyse mit einzubeziehen sind.

Die drei Analysekapitel haben jeweils eine ähnliche Binnenstruktur. Auf Basis der Arbeitsprozesse der Produktionsgruppe, die ihren Fokus einerseits auf Satire und Agitation gegenüber westlichen Systemen und andererseits auf Satire und die Überwindung von Hemmnissen und Problemen im eigenen Land richten, wird diese Dichotomie im Aufbau der Arbeit berücksichtigt. Die Gegenüberstellung dieser beiden Bereiche hat den Vorteil, dass die jeweils inhaltlichen (also auf *histoire*-Ebene) und inszenatorischen (also auf *discours*-Ebene) Besonderheiten herausgearbeitet und verglichen werden können. Zudem ermöglicht diese Struktur, die Spezifika der satirischen Mittel miteinander abzugleichen, die im entsprechenden Zeitraum verwendet werden. Innerhalb der oppositionellen Wirkungsrichtungen der *Stacheltier*-Satire werden jeweils Schwerpunkte auf dominante Diskursfelder gelegt, die aus den Handlungsmodellen rekonstruiert und davon abstrahiert werden. Dadurch werden die Weltmodelle historisch kontextualisiert und in die gesellschaftlichen Zustände ihrer Produktionszeit eingebettet. Dazu zählen der Antifaschismuskurs und die Bedrohung der sozialistischen Gesellschaftsordnung durch ›westliche‹ politische Einflüsse. Bezüglich der eigenen Gesellschaft ist in diesem Zeitraum die Verhandlung von wirtschaftlichem und gesellschaftlichem Aufbau zentral und wird in vielen *Stacheltier*-Folgen referenziert. Darüber hinaus werden die Geschlechter- und Generationsrollen als relevant erachtet und satirisch inszeniert. Dadurch können Erkenntnisse über das Selbstbild des Landes sowie über den Blick auf die Bundesrepublik und den Westen allgemein herausgearbeitet werden. Letztlich bietet die Kombination aus chronologischer Rahmenstruktur und paradigmatischer Binnenstruktur die Möglichkeit, Aussagen über Entwicklungslinien der *Stacheltier*-Reihe bezüglich satirischem Gehalt, Kritik, Normen und Werten, Leitparadigmen und Diskursfeldern zu treffen, die letztlich immer Zeugnis der zugrundeliegenden (kultur-)politischen Ereignisse der jeweiligen Periode sind.